



Agôn

Revue des arts de la scène

4 | 2011

L'objet

L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts

Emmanuelle Ebel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2062>

DOI : 10.4000/agon.2062

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Emmanuelle Ebel, « L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 26 décembre 2011, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2062> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2062>

Association Agôn et les auteurs des articles



L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts

Emmanuelle Ebel

En s'appuyant sur des démarches artistiques singulières et peu étudiées comme celles de Pierre Meunier, Johann Le Guillerm, ou Martin Zimmermann et Dimitri De Perrot, il s'agit de saisir les enjeux de ces pratiques centrées sur l'objet et de comprendre ce que celui-ci oppose comme résistance au corps de l'artiste qui s'y confronte.

Ces artistes expérimentent des chemins de traverse de la création scénique qui supposent une impossibilité de fait à classer ces représentations dans une discipline artistique prédéfinie. Or, ces spectacles ont en commun de prendre appui sur la capacité de résistance de l'objet et sur la nécessité d'une confrontation qu'il instaure par rapport au créateur comme au spectateur pour faire émerger une esthétique du déplacement des repères et une réappropriation du monde.

L'insoumission des artefacts engendre la nécessité d'un processus de création intégrant une dimension poïétique. Il s'agit alors de saisir comment ces représentations permettent l'émergence d'un art de la métamorphose et de la subversion.

L'objet est un élément qui fait partie du paysage. Sur le plateau il est étudié dans les méthodologies classiques d'analyse de spectacles¹ comme un support de jeu, comme un « accessoire », c'est-à-dire comme un élément à la périphérie des enjeux de la représentation.

Or, de nombreuses pratiques scéniques actuelles (au sein du cirque, de la danse, du théâtre ou du théâtre d'objets²), ont posé l'objet au cœur de leur processus de création, décentrant le point focal de la représentation. L'observation de trois démarches artistiques distinctes, classées dans des disciplines différentes et programmées dans des lieux divers, permettra de s'intéresser à un phénomène émergeant sur les scènes actuelles consistant à proposer des spectacles fondés sur une dramaturgie de l'objet.

¹Christian Biet, Christophe Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Gallimard, coll. « folio essais », 2005, ou Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur, Lire le théâtre T.2*, Paris, Editions sociales, 1981, ou *L'objet théâtral : diversité des significations et langages de l'objet théâtral dans la mise en scène contemporaine*, CNDP, coll. "Actualité des arts plastiques", 1978.

²On pense notamment ici - outre les artistes étudiés au cours de cet article - à des représentations scéniques aussi diverses que celles de Joseph Nadj, Roméo Castellucci, Heiner Goebbels ou encore celles de Phia Ménard de la compagnie *Non Nova*.

Jean-Luc Mattéoli situe l'émergence d'une approche renouvelée de l'objet, et notamment de l'objet « pauvre », à partir des années 70. Selon lui, l'objet s'est imposé sur la scène dès l'aube du XXe siècle suite au renouveau proposé par des artistes comme Craig, Meyerhold puis Brecht et est consacré par Kantor qui place l'objet au centre de ses représentations. Kantor inscrit son travail dans le cadre d'un processus mémoriel qui vient contaminer la représentation. On note que selon lui l'objet est utilisé aujourd'hui de façon plus ambiguë en tant que porteur à la fois d'une mémoire du temps et d'une quotidienneté. « On peut donc le conjuguer à la fois au présent (il est porteur de quotidien) et au passé (il est porteur de mémoire), ces deux aspects n'étant pas séparés par davantage qu'une cloison toute théorique³ ». C'est au sein de ce paradigme que Jean-Luc Mattéoli place les enjeux actuels de l'utilisation scénique de l'objet.

Pour comprendre le déploiement de ces usages de l'objet sur les scènes actuelles, nous nous intéresserons ici aux travaux de Johann Le Guillerm, de Pierre Meunier, et du duo formé par Martin Zimmermann et Dimitri De Perrot. Johann Le Guillerm a suivi sa formation et développé sa démarche artistique au sein du milieu du cirque, le parcours de Pierre Meunier l'a amené à traverser les domaines du cirque, du cinéma et du théâtre, tandis que Martin Zimmermann, artiste de cirque et Dimitri de Perrot, disc-jockey étaient précédemment associés à un danseur⁴.

Ces artistes ont développé des esthétiques hybrides qui s'avèrent aujourd'hui difficiles à classer ou à assimiler à une discipline artistique en particulier. Cependant on peut repérer des caractéristiques qui permettent d'analyser ces démarches. Dans ces trois œuvres en effet, les créateurs entrent en confrontation directe avec les objets par une focalisation étroite de leur création autour de ceux-ci. Ils deviennent alors des moyens de production d'un processus de création artistique, des interlocuteurs pivot de l'œuvre. En effet, en décentrant le regard du spectateur, les artistes s'approprient l'objet comme un médiateur entre l'homme et son action :

Plus qu'à une simple poétique de l'objet scénique, ces [propositions théâtrales] nous renverraient plutôt à une poïétique (un agir relationnel) concernant le rapport acteur-spectateur, rapport sans cesse relancé et reconstruit par les différentes ténacités propres à l'objet⁵.

Ainsi, l'artiste et le spectateur ne se confrontent pas à des états ou à des faits, mais à une architecture en cours d'élaboration. L'objet, parce qu'il est un support intermédiaire qui appartient autant à l'artiste qui se l'approprie qu'au regard du spectateur, échappe au contrôle, à l'assignation d'un rôle façonné *a priori* par l'artiste. Il est nécessaire au cours de la représentation de co-élaborer les statuts successifs donnés à l'objet sans pour autant pouvoir se reposer sur l'événement d'une certitude quant à un statut définitif de ces artefacts au sein de la représentation.

³Mattéoli, Jean-Luc, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, PUR, collection « Le Spectaculaire », 2011, p. 60.

⁴Gregory Metzger, voir le site de la compagnie: www.zimmermanndeperrot.com, rubriques « biographie » et « collaborateurs » [consultées le 10 décembre 2011] qui évoque la précédente formation nommée collectif MZdP.

⁵Philippe Henry, « Matière à conversation n°4, la transversalité : une relation sociale et artistique qui demande à être construite », dans *Théâtre d'objets, Corps et objet*, Amsterdam, Colophon, blue report 6, Theater Instituut Nederland, 1998, p. 48.

Confronté à l'objet, le philosophe François Dagognet évoque la nécessité d'une méthodologie spécifique qu'il nomme « objectologie », précisant qu'il élabore ce terme à partir de l'étymologie du terme *objet* : « ce qui est jeté devant nous, mis en avant et s'opposant à nous à la façon d'une objection⁶ ». L'objet objecte-t-il ? Cette étymologie impliquant une opposition est-elle efficiente et permet-elle d'éclairer les démarches de création actuelles envisagées ici ? Plus précisément - et ce sera la problématique traitée ici - les usages de l'objet comme point focal de la démarche de création sur la scène actuelle donnent-ils lieu à des modalités de représentation qui engagent le spectateur comme l'artiste à une pratique de la manipulation ?

L'objet se révèle rétif, insoumis il est exploré comme un support propice au développement d'un processus de création poïétique par les décentrement qu'il impose.

- Décentrement des évidences de ce qui nous est donné à voir chez Johann Le Guillerm qui se sert de l'objet comme d'un « imaginographe : un support propice au glissement sémantique et à la rêverie.
- Décentrement des repères chez Pierre Meunier qui use de l'objet et de sa capacité à convoquer un espace de confrontation entre le réel et l'artificiel. Il élabore, à partir des objets, une mécanique de l'espace-temps qui trouble les repères conventionnels et confortables qui séparent la scène de la salle.
- Décentrement des spectateurs eux-mêmes chez Martin Zimmermann et Dimitri De Perrot qui invitent ceux-ci à prendre conscience d'une perte de maîtrise et d'une nécessaire réappropriation des modes d'emplois de nos artefacts.

Les « ténacités » de l'objet, les aspérités du matériau, s'offrent au regard comme un espace de friction entre le monde des idées et le monde phénoménologique. Ceux-ci s'interpénètrent et donnent à voir la complexion de la fabrique des créations humaines ainsi que les nouvelles manipulations qu'elles permettent.

L'objet comme « imaginographe »

L'objet est un élément quotidien marqué par sa banalité, ce qui le rend pratiquement invisible : il s'efface par sa réduction à une fonctionnalité. Par sa valeur d'usage il se trouve réduit à un élément de notre environnement général. Le contexte, l'usage, la reconnaissance immédiate de l'objet pour ce qu'il est l'excluent *a priori* de toute capacité à devenir un matériau artistique en tant que tel.

Cependant, on note que l'omniprésence des objets, leur démultiplication, confronte l'utilisateur à une phénoménologie de la perception au sens de Maurice Merleau-Ponty, c'est-à-dire à « notre contact naïf avec le monde » ce qui reste lorsque l'on parvient à se passer des « sédiments des connaissances ultérieures » qui régissent *a priori* nos façon de penser et de percevoir. « Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que pourtant, il nous faut apprendre à le voir⁷ » souligne Maurice

⁶François Dagognet, *Les Dieux sont dans la cuisine, Philosophie des objets et objets de la philosophie*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond / synthélabo, 1996, p. 13.

⁷Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 2000, p. 8.

Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*. Cette nécessité de réapprendre à voir, de retrouver de nouveaux points de vue liés à la confrontation physique à ces matériaux, est récurrente au sein des pratiques artistiques actuelles telles que celles évoquées ci-après.

L'artiste de cirque Johann Le Guillerm souhaite que sa démarche artistique propose un nouvel angle d'approche du réel, un déplacement du regard du spectateur en mettant au cœur de son travail la question du décentrement. Johann Le Guillerm a été élève de la première promotion du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne en 1989. Il a intégré ensuite des compagnies comme Archaos⁸ ou la Volière Dromesko⁹. Il a fondé sa propre compagnie, « Cirque Ici », en 1994, et il est artiste associé au parc de la Villette à Paris. Cette compagnie a été créée autour d'une recherche individuelle dans une perspective expérimentale. Son projet emblématique intitulé *Attraction*, s'est étalé sur dix ans depuis 2001. Ce projet se décline en trois manifestations complémentaires : *Monstration*, parcours-installation, *La Motte – Prototype IV*, qualifié de phénomène de cirque minéral et végétal et *Secret*, spectacle vivant. Le point de départ de cette recherche est une exploration autour de la question du point, du point de vue, du décentrement et des principes d'équilibre.

Johann Le Guillerm construit une représentation dégagée des contraintes normées du regard. Pour saisir cet aspect de son travail, on se penchera ici sur la façon dont se structure la démarche de création de cet artiste. Celle-ci révèle en effet les jalons permettant de saisir les enjeux qu'il souhaite voir émerger.

Ce qui provoque une réaction chez le spectateur observant une séquence de jonglage ou d'acrobatie avec un support fragile - des jaunes d'œuf parcourant le corps de l'artiste sans être rompus (Jeanne Mordoï dans *L'Éloge du poil*¹⁰) ou un funambule chaussé de poulaines de métal traversant le plateau debout sur le goulot de bouteilles de verre (Johann Le Guillerm dans *Secret*¹¹) - c'est à la fois le décalage entre la prise de risque par rapport à la fragilité du matériau utilisé, et la démystification du réflexe consistant à associer une manipulation utilitaire et/ou précautionneuse à ces objets. Ce décalage, cette rupture des conventions du regard, vient enrichir les perceptions du spectateur.

Cette posture est clairement présentée par Johann le Guillerm : « je veux détourner des objets majoritaires avec des pratiques minoritaires, faire des choses qu'on ne fait pas habituellement avec des choses qui ont une fonction, une utilité précises¹² ». Le rôle de la pratique artistique du décentrement est justement de dévoiler les potentialités minoritaires contenues dans l'objet, c'est-à-dire de se servir de l'objet comme d'un support propice au déplacement des contingences culturelles liées aux habitudes de perception. Des pistes de fabrication du sens se déploient pour le spectateur entre la figure et le manipulateur de la représentation.

⁸www.archaos.fr

⁹www.dromesko.net/fr/histoire-de-la-compagnie

¹⁰*L'Éloge du poil*, création et jeu Jeanne Mordoï, mise en scène Pierre Meunier, Compagnie Bal, 2007.

¹¹*Secret*, Johann Le Guillerm, Compagnie Cirque Ici, 2010.

¹²Entretien avec Johann Le Guillerm, publié dans l'ouvrage de Catherine Blondeau, Anne Quentin et Philippe Cibillet, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 100.

En cela, le décentrement permet de concevoir des images « métamorphiques » telles qu'elles sont envisagées par Jacques Rancière¹³. Elles se proposent de déplacer les figures de l'imagerie, en les changeant de support : en les mettant dans un autre dispositif de vision, en les ponctuant ou en les racontant autrement¹⁴. La mise en instabilité des représentations donne lieu à l'expérimentation des ressources mineures du support artistique et remet en question le support, le dispositif de représentation ainsi que le processus même de création.

Ainsi l'artiste Johann Le Guillerm se confronte à des bastinges, des bassines en fer ou des bouteilles vides – objets manufacturés plus ou moins dédiés à un usage spécifique – et exploite leurs capacités sonores, leurs volumes, leurs formes en dehors de toute logique liée habituellement à la manipulation associée à ces types d'objets. Il expérimente la façon dont ils peuvent servir de support, de jalons, de matériau permettant l'émergence de formes inédites. Plus qu'un détournement de l'objet, c'est un détournement des usages et des pratiques, c'est pourquoi on parle plus précisément de décentrement. Lorsque l'artiste dompte une bassine en fer-blanc comme si c'était un animal de cirque traditionnel, il détourne deux habitudes du regard intégrées par le spectateur : l'image du dressage de fauves et l'image des bassines. Cet objet habituellement inerte et parfaitement inoffensif change de statut tout en restant une référence sous-jacente au milieu du cirque traditionnel puisque les promontoires des fauves ont sensiblement la même forme que les bassines utilisées par Johann Le Guillerm. Mais dans son spectacle, il s'intéresse à ce que peut produire la bassine en exploitant le potentiel lié à sa forme et à sa taille mais aussi à sa matérialité particulièrement sonore. Il s'en empare comme de supports à confronter aux lois de la physique, au principe de l'équilibre et de la gravité, à la résonance du son. La mise en instabilité des éléments de la représentation passe par la mise au jour des différentes strates, de l'épaisseur du matériau proposé. Celui-ci n'est plus un simple contenant destiné à être rempli d'eau comme il se présente de prime abord à l'esprit du spectateur, mais un support propice au déploiement de l'imagination. Un support qui peut acquérir à chaque instant un nouveau statut pour celui qui prend le temps de se l'approprier.

Pour que ce déplacement passant par la pratique du cirque ait lieu, il est nécessaire que la manipulation ré-envisage le corps de l'artiste par le dépassement des capacités normées du corps. Cela peut passer traditionnellement par l'appropriation d'un prolongement physique du corps ou par une capacité corporelle hors du commun, mais le nouveau cirque a développé d'autres modalités que le principe de la prouesse physique ou technique pour s'emparer de ce dépassement¹⁵. Dans le cas du jonglage, l'artiste manipule un objet en s'intéressant particulièrement à ses propriétés physiques et à ce qu'elles permettent comme nouveaux maniements ; ce déplacement peut aussi être entièrement en prise avec le corps de l'artiste dans le cas de l'acrobatie ou de la contorsion.

Pour Johann Le Guillerm, le cirque est le lieu par excellence de ce déplacement du regard. Il voit en effet le cirque comme un « espace des points de vue, une architecture

¹³Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 32-39.

¹⁴*Ibid.*, p. 35.

¹⁵À ce propos, voir l'article de Rosita Boisseau « Extension du domaine de la prouesse », dans *Arts de la piste* n°36, octobre 2005, p. 27 [téléchargeable sur www.rueetcirque.fr].

qui crée l'attroupement autour d'un focus¹⁶ ». Un focus, qui, dans son travail, propose systématiquement un décentrement par la focalisation sur un point de mire minoritaire : un objet. Ce focus est créé par l'utilisation de l'objet comme un tremplin pour l'imaginaire par ce qu'il véhicule comme perceptions nouvelles. L'imagination a en effet systématiquement besoin d'un support et ne se développe pas de façon mécanique.

Parce qu'il est observable et concret, l'objet est un support idéal pour l'imagination et la métamorphose, comme le souligne Philippe Quéau :

Les objets sont immobiles, stables, séparés : ils permettent l'établissement de rapports observables du fait de leur « pérennité » et de leur « masse ». On peut « manipuler » des objets. L'esprit rêve d'en faire autant avec leurs fantômes idéaux¹⁷.

La dimension manipulable de l'objet, la capacité du créateur à s'en saisir pour l'envisager selon de nouvelles perspectives, de nouveaux rapports, lui donnent une capacité de métamorphose qui stimule l'imagination de l'esprit humain. Leur utilisation sur la scène actuelle n'a pas vocation à poser devant le spectateur une forme fixe, mais à détourner un support pérenne et stable pour faire basculer le regard du spectateur dans un monde en mutation où l'évidence se dérobe.

Dans son projet artistique, Johann Le Guillerm propose une déclinaison d'expériences qu'il considère comme des facettes de son projet de création intitulé *Attraction*. La remise en question du processus même de la création est alors l'un des éléments nécessaires à la mise en œuvre de la démarche. Les laboratoires ou « chantiers » qu'il expose doivent constituer un premier sas d'accès à la représentation qu'ils précèdent, il les considère comme « un passeur, une clé, un outil, un traducteur¹⁸ ».

En effet, l'exposition *Monstration* est un projet d'immersion qui confronte le spectateur à un processus de création. Dans *Monstration* s'expose un processus de recherche basé sur la répétition-variation autour du point. Le point support originel de toute chose, matière première s'il en est, est le sujet de cette exploration. Plusieurs recherches sont présentées : par exemple, les clefs-mentines, recherche autour de l'épluchure de clémentines selon différents tracés qui laissent chacun une empreinte différente, le travail autour de nœuds ou encore les machines improbables comme l'autocitrouille, machine roulante qui se déplace de façon imperceptible grâce à la « mise en porte à faux par croissance de cucurbitacées pour pédales à citrouilles¹⁹ ». Ces recherches sont soumises au spectateur sans mode d'emploi spécifique, c'est à lui de se forger son regard sur le produit de cette recherche esthétique. À travers cette immersion, l'artiste s'attache à lui fournir les outils dont il aura besoin pour se saisir de la représentation scénique du spectacle *Secret* :

¹⁶Johann Le Guillerm, émission télévisée : « Les mots de minuit » du 22. 04. 2010, en ligne : http://www.dailymotion.com/video/xd1c46_johann-le-guillerm-artiste_creation [consulté le 20 décembre 2011].

¹⁷Philippe Quéau, *Metaxu, théorie de l'art intermédiaire*, s.l., Champs Vallon/INA, 1989, p. 49.

¹⁸Johann Le Guillerm cité par Anne Quentin, *op. cit.*, p. 105.

¹⁹Descriptif de la machine nommée « autocitrouille » figurant dans l'exposition *Monstration*.

Monstration est une exposition d'outils que les spectateurs peuvent manipuler pour entrer dans un cirque mental. Il s'agit de faire entrer les gens dans les objets²⁰.

En tant que créateur de spectacle vivant, Johann Le Guillerm s'attache à restituer le mouvement en train de se faire. La recherche autour de plusieurs formes, comme la déclinaison de variations autour d'un même support au sein d'une exposition²¹, ou la construction d'objets et de machines prises dans un mouvement, sont autant d'explorations qui s'attachent à la question de la circularité, du point d'ancrage, de la façon dont le regard est saisi dans le dispositif scénique du cirque. Il fournit au spectateur par ce biais une boîte à outils lui permettant de saisir la mécanique du spectacle qu'il construit.

Ce processus passe par le détournement des objets réduits à un statut prédéfini, et donc déchus de leur qualification première. Dans *Monstration*, la plupart du temps il s'agit de construire des machines composites à partir de matériaux sans valeur spécifique au préalable : des roues et pédales de bicyclette, des clémentines, des morceaux de ficelles. Ainsi dépossédés de leur statut et de leur fonction première, ils retrouvent leur état originaire de matériau fécond pour le créateur et constituent l'outil qu'il cherchait pour ancrer et développer des pratiques minoritaires dans un monde normé²². Ainsi, pour cet artiste, « les objets sont des outils, ce ne sont pas des sculptures. Ce sont des supports d'imaginaire, des imaginographes²³. » Ceux-ci sont des instruments d'optique. Les pratiques minoritaires auxquelles les soumet l'artiste en font une matière vive dont les ressources vont entrer en dialogue avec l'imaginaire du créateur comme du spectateur.

Si l'objet est propice à envisager un détournement des perceptions de par sa matérialité, celle-ci le rend aussi capable de porter sur le plateau le paradoxe entre le réel et l'artificiel. L'objet, par le phénomène de reconnaissance qu'il induit, déplace le spectateur et dévoile un espace de friction au sein duquel ce dernier est parti prenante. Le spectateur doit alors s'approprier un espace/temps dont les repères sont dévoyés et qui n'entre dans aucun rapport conventionnel établi.

L'objet comme support d'une architecture de l'espace et du temps

L'objet pose *a priori* une difficulté de définition, « il n'est rien qui ne puisse être appelé "objet"²⁴ », souligne le dictionnaire culturel en langue française. Si l'on s'attache

²⁰Johann Le Guillerm, conférence de presse, Avignon, 5 juillet 2008.

²¹De nombreuses photographies très détaillées figurent dans l'ouvrage précédemment cité intitulé *Johann Le Guillerm à 360°* de Catherine Blondeau, Anne Quentin et Philippe Cibillet.

²²On retrouve ce type de recherche dans le domaine du théâtre d'objets chez des artistes emblématiques comme Christian Carrignon (Théâtre de Cuisine), Agnès Limbos (compagnie Gare centrale) ou Gilbert Meyer (Tohu Bohu théâtre).

²³Entretien avec Johann Le Guillerm dans *Les mots de minuit*, op. cit.

²⁴*Dictionnaire culturel en langue française*. 2005, « Objet » : Vol. 3, p. 1050.

au plus petit dénominateur permettant de le qualifier, on constate que l'objet peut se résumer à sa qualité d'*artefact* au sens que lui donne l'anthropologue Gérard Lenclud :

Les artefacts sont des objets concrets qui n'existent, en tant qu'ils sont ce qu'ils sont, c'est-à-dire en réponse à la question « qu'est-ce que c'est ? », que relativement à l'intentionnalité d'êtres humains, voire non humains qui en sont les créateurs, les fabricants, les utilisateurs ou, simplement les observateurs²⁵.

L'artefact se définit par une intentionnalité prêtée par un sujet à un objet. Qu'en est-il de l'objet scénique ? Si l'objet semble devoir être soumis et malléable, s'il semble avoir vocation à être utilitaire et fonctionnel, et non à s'affirmer comme une objection, c'est sans compter sur les ressources spécifiques de ce support.

S'ils sont supports et outils de la création comme nous avons pu l'observer chez Johann Le Guillerm, les objets sont aussi des *pierres d'achoppement*, pour reprendre l'expression du Facteur Cheval. L'objet vient alors s'interposer matériellement comme une objection au créateur, une présence matérielle qui s'impose au regard et le fait subitement évoluer.

Le facteur Cheval évoque la réalisation de son projet artistique comme le fruit de la chute que lui fit faire une pierre. Cette rencontre a provoqué un changement chez ce facteur de campagne, un déplacement du regard qui lui a permis de mettre en œuvre la construction de son palais :

C'était une pierre d'achoppement de forme si bizarre que je l'ai mise dans ma poche pour l'admirer à mon aise. [...] Je me suis dit : puisque la nature veut faire la sculpture, je ferai la maçonnerie et l'architecture²⁶.

Au moment où le facteur distingue cette pierre de son environnement, où il en perçoit la particularité, il lui greffe une intentionnalité, il en fait la pierre angulaire d'un projet d'architecture imaginaire et l'érige en objet artistique à part entière. La pierre d'achoppement implique que l'on trébuche, que le corps soit interpellé, dérangé et, qu'à partir de ce déséquilibre, l'artiste façonne une représentation du monde.

L'anthropologue Laurier Turgeon suppose que « plutôt que de précéder la forme, l'idée se construit en même temps qu'elle dans un va-et-vient perpétuel entre l'abstraction de la pensée et la matérialité de l'objet²⁷. » L'objet a donc un rôle à part entière dans la construction d'une représentation. Ce dialogue, ce jeu d'interpellation, met en œuvre une démarche de construction, une architecture de plateau rendue possible par le support offert par l'objet. Comme la pierre d'achoppement du facteur Cheval, c'est le déséquilibre induit par l'objet - ce qu'il oppose comme résistance - qui donne lieu à un renouvellement de l'approche par le créateur de son processus de création. Celui-ci n'investit plus la forme directement mais l'espace autour du support préexistant. Il construit une architecture de plateau qui prend appui sur l'objet et la résistance qu'il engendre par rapport au corps de l'interprète comme au corps du spectateur. En effet, dans les processus de création évoqués ici, on remarque la

²⁵Gérard Lenclud, « Etre un artefact » dans *Objets et mémoires*, Québec, éditions de la Maison des sciences de l'homme, Presses universitaires de Laval, 2007, p. 67.

²⁶*Le Palais Idéal du Facteur Cheval*, Davezieux, Imprimerie Volozan, p. 32.

²⁷Laurier Turgeon, « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire », dans Debary, Octave et Turgeon, Laurier, *Objets et mémoires, op. cit.*, p.23.

récurrence d'un décentrement provoqué par l'objet dont l'importance exacerbée déstabilise l'évidence des rapports scène/salle conventionnels.

Cette démarche nécessite un investissement de la part du spectateur et une disponibilité forte de la part de l'artiste à l'objet qu'il implique sur le plateau comme objection. Il ne peut s'agir d'un accessoire ou d'un élément de décor, auquel cas sa capacité d'interpellation et de résistance serait réduite à néant comme le souligne Pierre Meunier²⁸ de la compagnie La Belle Meunière :

La présence du tas exige de notre part à tous un abandon au présent qu'il n'est pas possible de simuler, au risque de verser dans un simulacre indigne qui fera de nous des pitres et du tas un piètre accessoire de décor²⁹.

Cette forme d'écriture scénique prend principalement appui sur les propriétés de l'objet comme matériau, et non sur un matériau esthétique appartenant en propre à l'artiste. À ce titre le spectateur est confronté à une démarche poïétique : l'artiste est impliqué physiquement dans un dialogue avec l'objet et se confronte aux « ténacités » ainsi qu'aux propriétés et aux limites physiques propres à celui-ci, dans un espace et un temps déterminés. La particularité de ce dialogue tient au fait que l'objet a souvent déjà une histoire et des connotations dans la mémoire du spectateur en dehors du spectacle. Cette mémoire inscrit l'objet dans un espace et un temps propres au vécu et à l'histoire du spectateur. Placer l'objet au cœur du dispositif scénique c'est alors provoquer une translation qui induit une démarche de reconstruction du sens : l'objet devient l'élément porteur d'une fabrique de la représentation.

Cette architecture de l'espace et du temps correspond aux propriétés intrinsèques de l'objet comme le souligne Gérard Lenclud : « Les objets concrets détiennent des propriétés spatio-temporelles. Ils meublent une portion d'espace en stationnant dans le temps³⁰. » L'objet est fortement évocateur de lieux et de contextes temporels. La table en formica ou le téléphone portable ne renvoient pas aux mêmes références spatio-temporelles, ils véhiculent un espace référentiel contextualisé dans le temps et l'espace.

Dans *Sexamor*³¹ de Pierre Meunier, on retrouve quelques éléments porteurs d'un fort décalage temporel alors que l'ensemble des objets suggère une temporalité indéfinissable et atemporelle donnant au spectateur la perception d'une durée plus que d'un temps par leur aspect usé et rouillé ainsi que par la présence d'éléments mécaniques qui rythment la représentation à la manière d'une horloge. Cependant, lorsque Nadège Prugnard surmonte son corps d'un tableau figurant une jeune mère modèle entourée de deux enfants en bas âge, elle se réfère aux stéréotypes d'une vision archétypale et datée de la maternité. La friction qui s'établit entre le sens et la

²⁸Pierre Meunier est un artiste qui opère à la marge des disciplines, tout à tour homme de cinéma, de cirque, de théâtre, il a fondé sa compagnie La Belle Meunière en 1992 en lui donnant pour vocation « la création artistique dans le domaine théâtral, sonore, cinématographique et plastique. » (www.labellemeuniere.fr/pierre-meunier-la-belle-meuniere.php, consulté le 20 décembre 2011). Au cours des dernières années il a créé et mis en scène plusieurs pièces de théâtre et spectacles de cirque, réalisé des films et publié le texte de l'une de ses dernières créations, *Au milieu du désordre*.

²⁹Entretien avec Thais Schnarkle, www.labellemeuniere.fr, rubrique « entretiens », « entretien avec Thais Schnarkle », consulté le 30 novembre 2011.

³⁰Gérard Lenclud, « Etre un artefact » *op. cit.*, p. 61.

³¹*Sexamor*, Pierre Meunier, Compagnie La Belle Meunière, 2010.

temporalité induites par l'objet et le sens et la temporalité véhiculées par la représentation est flagrante. Ce paradoxe temporel provocant est d'ailleurs relayé par le texte proposé par Nadège Prugnard : « J'aimerais qu'on m'encule ! ». Dans la même séquence, Pierre Meunier surmonte son corps d'un masque rappelant les trophées de chasse figurant une tête de cerf bramant. Là encore, l'objet vient souligner le décalage de perception entre deux conceptions de la virilité par la mise en scène d'un objet et d'un corps issus de deux époques différentes, combinés au sein d'une même image scénique.

Pierre Meunier a créé en 2010 ce spectacle qu'il désigne comme une « fabrication collective³² ». Ce spectacle co-écrit avec l'auteure et interprète Nadège Prugnard, confronte deux corps sexués : une femme et un homme au cœur d'un dispositif qui relève de la machine scénique. Une machine à jouer peuplée de sculptures et de mécanismes qui forment autant de pièges³³ qui vont manipuler et acculer le corps des interprètes. Ce dispositif évoque les numéros de lanceurs de couteaux. Les éléments techniques sont ostensibles, la présence des techniciens souligne l'omniprésence des objets. Cette présence donne sa cohérence mécanique à la scénographie, elle en fait une machinerie globale à laquelle le corps des acteurs est intégré comme un élément parmi d'autres. Les objets et machines ont une forte organicité et font notamment directement référence aux organes sexuels exacerbant sur le plateau cette interrogation sur le corps et sa soumission à l'attraction sexuelle dont la puissance mécanique est le propos central de la pièce.

L'objet au sein de la représentation s'impose de plus comme un marqueur temporel, un point d'ancrage qui induit la question du temps, que ce soit celle de l'ancrage historique (par le style ou la nature même de l'objet) ou par l'écoulement du temps, la durée (par ses marques liées à l'usure ou par sa fragilité ou sa pérennité). Ce rapport au temps, en opposition ou en adéquation avec la proposition scénique, est porteur d'une instance du discours scénique à part entière. L'objet est nettement appréhendé comme un des personnages emblématiques de la représentation, et le dialogue qu'il instaure avec le corps de l'acteur est au cœur du propos artistique.

Dans le cadre du spectacle *Le tas* datant de 2001, la confrontation des acteurs et des spectateurs à la matérialité et à la dimension intemporelle du tas est au cœur de la représentation. Ici, les pierres entassées sont la matérialisation d'un mouvement figé. Chaque pierre est immobile, mais le tas est l'aboutissement d'un mouvement de chute interrompu par le sol et l'accumulation de matière. À propos de ce spectacle, Pierre Meunier déclare : « mon vœu est de créer les conditions propices à une rêverie autour de la matière. La rêverie ne se décrète pas, elle relève d'un usage cavalier du temps³⁴. » Le tas est confronté au spectateur comme aux interprètes, le regard butte sur cet

³²C'est notamment ainsi que le spectacle est désigné sur l'affiche du spectacle. On relève le choix du terme de « fabrication » plutôt que celui de « création » qui souligne le choix d'un processus de fabrique à partir de matériaux concrets et physiques.

³³À ce propos consulter l'intéressant développement de Marcel Freydefont sur la question des dispositifs-pièges en matière scénographique : Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, paragraphes 179-184, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559>.

³⁴Entretien avec Thais Schnarkle, www.labellemeuniere.fr, "entretiens", "entretien avec Thais Schnarkle", consulté le 30 novembre 2011.

amoncellement de pierres et, à partir de cette interpellation du regard en direction d'un support habituellement considéré comme un rebut, l'artiste compose une architecture de plateau inédite.

On retrouve ce type d'interrogation dans un récent spectacle de Pierre Meunier (publié aux éditions des Solitaires Intempestifs ³⁵) intitulé *Au Milieu du désordre*. Au cours du spectacle, d'innombrables pierres sont manipulées et circulent au sein des spectateurs. Elles sont imposées comme les principales interprètes de la représentation, tout le spectacle vise à concentrer le regard du spectateur sur ces objets *a priori* anodins pour renouveler à la fois le regard que l'on porte sur lui, mais aussi sa capacité à nous interroger. La circulation de ces pierres de l'interprète vers un spectateur, puis de spectateur en spectateur amène le spectateur à investir différemment le spectacle, le lien qu'il établit avec chacune des pierres, sa texture, son poids, sa rugosité, l'amène à associer une dimension tactile à sa perception de la représentation. L'espace de la représentation ne se limite plus au plateau, il vient alors se positionner entre le plateau et la salle, donnant lieu à une dimension plus immersive au sein de laquelle le spectateur est inclus au processus poïétique de la fabrique de la représentation.

L'objet interposé entre le metteur en scène et le spectateur provoque un décentrement qui entraîne un déséquilibre. Ce basculement remet en question les évidences du rapport scène/salle. Il bouscule la grammaire conventionnelle de la représentation et la déplace de la scène vers le spectateur. Cette implication du spectateur dans la construction de la représentation l'entraîne vers une remise en cause des évidences et des repères qu'il s'est forgé. Les spectacles l'invitent à envisager la nécessité d'une pratique de la réappropriation des mécanismes et des artefacts qui s'offrent au regard afin de ne pas en être la victime.

Livré sans mode d'emploi : un art de la réappropriation

Alors que notre perception de la réalité est manipulée constamment, l'interrogation de l'objet par les artistes nous prend à partie : si l'objet est ce qui est extérieur à nous, ce que l'humain produit comme un pur artefact dépourvu de vie et d'autonomie, que peut-il nous apprendre de nous-mêmes ? Quel discours novateur peut-il porter sur la scène actuelle, que le corps de l'acteur ne saurait porter seul ?

L'objet consommable, reproductible, l'objet-rebut, l'objet dérisoire, cet objet semble, par sa littéralité³⁶, brandi comme une objection pour nous protéger de la manipulation de nos propre corps par les supports de plus en plus abstraits auxquels nous serions confrontés. L'avènement sur le plateau de l'objet « littéral », porteur de son propre système référentiel et de son propre langage esthétique, donne un point d'ancrage au spectateur lui permettant, à l'échelle de l'objet, de s'approprier une nouvelle approche du réel. On peut placer cette recherche de littéralité dans la lignée du *ready-made* duchampien ou de la biomécanique de Meyerhold, il s'agirait d'amener le corps de l'interprète à passer par le prisme de l'objet pour permettre de retrouver la

³⁵Pierre Meunier, *Au Milieu du désordre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009.

³⁶Concernant cette notion de littéralité il est intéressant de lire l'article de Claude Amey : « Théâtralité/littéralité, théâtre arts plastiques » dans *Théâtre 1*, UFR Arts, philosophie et esthétique, université Paris 8, Paris, L'Harmattan, coll. Arts 8, 1998, p. 67-88.

littéralité du geste. Le système au sein duquel nous nous insérons en tant qu'individus semble nous dominer et nous lier à des fils qui nous manipulent de façon invisible. Notre corps est en effet inscrit dans une position sociale, une position genrée, une position hiérarchique, etc., qui qualifient notre être-au-monde.

Or, l'objet, cette projection de notre esprit à travers laquelle nous habitons ou investissons l'espace et le temps, est intrinsèquement lié à notre façon de nous représenter le monde comme le souligne le plasticien et metteur en scène Jean-Paul Célalis :

Je pense au travers de ces matériaux

Ces matériaux pensent en moi ;

Le corps est là comme opérateur impliqué

Le corps contraint l'outil, l'outil discipline le corps

Tous mes instruments me collent à la peau

Tous mes instruments sont des oripeaux.[...]

Autant de caches, marques, filtres, trames, obstacles, autant de prolongements du corps, autant de liens au monde³⁷.

L'architecture du monde tel que nous l'avons élaboré, est fondée sur des mécanismes de mise en œuvre liés aux outils conceptuels que nous avons forgés. Les instruments matériels de cette fabrique nous révèlent, lorsque nous les observons, les particularités et les modalités de nos liens avec le monde. Ils sont à la fois des outils de préhension et des obstacles car ils assujettissent le corps à l'échec, aux limites que lui opposent ses propres créations. La perte de maîtrise sur les constructions de l'esprit que sont ces artefacts, ne peut être renversée que par un jeu de détournement. Celui-ci dévoile autant de modalités subversives d'appropriation d'un monde dont le « mode d'emploi » semble nous échapper.

Prenons l'exemple d'un spectacle comme *Janei*³⁸ de la compagnie Suisse MZdP constituée de trois artistes : un danseur, un artiste de cirque et un disc-jockey³⁹. Leur démarche de création ne privilégie pas l'une ou l'autre discipline. Ils cherchent à se positionner à la croisée de ces pratiques dans un dialogue qui se met en place précisément parce que les trois corps sont confrontés aux contraintes et à la résistance d'un support scénique qui nécessite de leur part une confiance réciproque et une attention extrême à l'autre, à sa façon de réagir, à ses ressources, aux contraintes de sa discipline. *Janei* est un spectacle qui s'intéresse à la question du pouvoir et des abus qu'il engendre. Ce spectacle confronte les trois artistes à un plateau constitué d'un mur de bois se mouvant du lointain vers l'avant du plateau. Ce mur mécanique, constitué de multiples trappes, d'éléments mobiles et de plateformes était un support de jeu à partir duquel la question des rapports de force et de leur démesure était explorée par les trois artistes. Au cours du spectacle la manipulation des objets et des corps expose au regard

³⁷Jean-Paul Célalis, « Théâtraliser la pensée qui fuit », *Puck n°2, Les plasticiens et les marionnettistes*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1989.

³⁸*Janei*, MZdP, 2004.

³⁹Actuellement cette compagnie a été dissoute et le trio Metzger, Zimmermann et De Perrot (MZdP) s'est transformé en duo. La compagnie, qui a conservé sa ligne esthétique directrice se nomme à présent Zimmermann & De Perrot.

du spectateur la façon dont la détention du pouvoir par l'un des personnages peut entraîner vers la possession du corps d'un autre.

La collaboration entre le danseur, l'artiste de cirque et le musicien apparaît dans une grande virtuosité du rapport à l'objet. Les objets qui sont sur l'espace scénique sont manipulés avec beaucoup de rigueur, utilisant les techniques du jonglage mais toujours dans un rapport au corps qui est propre à la danse et à la composition musicale. Cette collaboration enrichit considérablement la matière scénique. L'objet devient un prolongement du corps. Ce dernier apporte une dynamique à l'objet tandis que l'objet accentue le mouvement. En effet, le corps lui-même est souvent manipulé comme un objet dans la représentation. Mais ce jeu sur le corps-objet est aussi un jeu entre les différents personnages sur scène. Au cours du spectacle, l'un des « acteurs » est placé dans un cadre de bois comme un objet parfaitement inerte, un mannequin dans un moule, et souligne l'ambiguïté qui peut exister entre la nature du corps et la nature de l'objet. Ce corps est ensuite saisi et manipulé exactement comme un objet. Ainsi dégradé de son statut d'être à celui de chose, il perd sa dignité d'individu. Un moment de confusion est évoqué au regard du spectateur qui, l'espace d'un instant, est confronté au doute quant à la nature de ce qu'il perçoit. Il est confronté au mécanisme que Maurice Merleau-Ponty évoque comme l'essence de la peinture mais que nous étendons à la scène et qu'il nomme la « venue à soi du visible⁴⁰ ». L'image interpelle le regard du spectateur positionnant le corps face au monde dans un dispositif de perception inédit, l'obligeant à réenvisager les échelles de valeur qu'il a intégré comme normes.

L'espace semble manipuler le corps des artistes autant qu'il est lui-même manipulé par eux. Cette double manipulation éveille la curiosité des spectateurs. La machine scénique voile et dévoile les corps, nourrit l'imaginaire d'autant d'images scéniques combinant corps, objet et machines que les configurations qui se dessinent sous ses yeux. L'espace mais aussi les personnages eux-mêmes manipulent et se laissent manipuler.

Le son est complètement intégré à l'harmonie de la représentation, il est agi par ce qui se passe sur scène et agit lui-même sur ce qui se passe sur scène. De plus, la production sonore du disc-jockey intègre des sons enregistrés directement sur le plateau, notamment les bruits produits par le contact entre les corps et le plateau ou les objets. Le musicien marque une pulsation, une vie interne de la représentation. Le son est lié à l'espace, l'artiste se déplace emmenant avec lui ses platines et change l'endroit de la diffusion du son, donnant lieu à un jeu perceptif qui conditionne le mouvement de l'interprète présent sur le plateau et qui laisse transparaître une vie symbiotique entre corps, objet et machine.

L'image évoquée par MZdP est celle de personnages mécanisés par un système dans lequel ils s'intègrent. Ils connaissent les codes de cet univers cloisonné et savent le manipuler, mais il suffit d'un faux pas pour en être exclu. L'espace/boîte à jouer apparaît finalement comme une immense machine à broyer qui aplanit l'espace et exclut tout ce qui est considéré comme déchet sans distinction : objet ou humain. L'objet et le corps sont mis à un niveau absolument équivalent. L'objet est ici un moyen particulièrement efficace de toucher les limites du corps et de souligner sa dimension matérielle et fragile. Il permet cette démarche à la fois par son insoumission et la mise en danger de

⁴⁰Maurice Merleau Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essai », 2000, p. 69.

l'interprète qu'il induit. Il décentre le point d'ancrage de la représentation du corps de l'interprète vers la mécanique de la représentation.

On note que, dans de nombreuses créations actuelles, on se retrouve face au cas particulier soulevé par l'apparition d'objets et de mécanismes d'une importante technicité (on pense à des créations comme celles de Stefan Kaegi, *Mnemopark*, 2005 ou encore d'Aurélien Bory, *Sans objet*, 2009). L'avènement de l'objet technique est, selon Gilbert Simondon dès 1958, la source d'un déséquilibre car elle est peu prise en compte dans la préhension culturelle de ces nouveaux supports.

La culture est déséquilibrée parce qu'elle reconnaît certains objets, comme l'objet esthétique et leur accorde le droit de cité dans le monde des significations, tandis qu'elle refoule d'autre objets, et en particulier les objets techniques, dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de significations mais seulement un usage, une fonction utile⁴¹.

Aujourd'hui on peut observer que les artistes se sont emparés de ces supports pour en interroger la dimension signifiante. Prenons l'exemple de *Gaff Aff*⁴², spectacle de la compagnie Zimmermann & De Perrot (formation actuelle issue de la compagnie MZdP). Ce spectacle construit à partir du support qu'est le carton d'emballage autour de la notion du jetable et de la mécanique de la vie citadine « métro-boulot-dodo », est une expérimentation scénique de la manipulation du rythme du train de vie moderne.

Le support de la représentation est une machine envahissant l'ensemble du plateau, qui est utilisé ici comme un espace intermédiaire où toutes les évidences liées à une pratique éclairée et récurrente de leurs disciplines respectives sont remises en question. Le plateau est formé d'une tournette qui se présente au spectateur comme une version immense de la platine que manipule le disc-jockey. La disproportion de la platine et la présence de Martin Zimmermann perturbent la gestuelle comme la pratique artistique de Dimitri De Perrot dans son ensemble. De la même façon, l'absence d'un sol stable et la rythmicité impulsée par Dimitri De Perrot conditionnent la démarche artistique de son partenaire.

Le personnage de Zimmermann s'exhibe [jusqu']à devenir une attraction moderne : l'homme marionnette, la curiosité vivante, l'illusionniste, ou l'humain déguisé en humain. Un manège, une scène, une piste de danse, semblables à un immense tourne-disque que le musicien met en action, se transforme en mécanisme d'exposition, et les protagonistes ne savent déjà plus faire la distinction entre exhibition voulue et exhibition sous contrainte⁴³.

En constituant un espace aux dimensions hybrides - scène, piste de danse, manège, ou espace très concret de la platine à vinyles du musicien - l'espace s'instaure comme un élément à dimension variable et polysémique. L'objet envahit littéralement l'ensemble de l'espace scénique et s'articule à tout le plateau y compris aux corps des interprètes qui se retrouvent saisis par les objets scéniques. Ceux-ci semblent être

⁴¹Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1958, p. 10.

⁴²Voir un extrait vidéo du spectacle sur le site officiel de la compagnie : <http://www.zimmermanndeperrot.com/pièces/1> [consulté le 20 décembre 2011].

⁴³Compagnie Zimmermann & De Perrot, URL : www.zimmermanndeperrot.com, « Gaff Aff », « note d'intention du spectacle Gaff Aff », [consulté le 25 octobre 2011].

devenus des éléments d'une machine fonctionnelle et cohérente au sein de laquelle le corps est pris au piège.

L'espace scénique est mobile et manipulé, et le jeu sur l'instabilité du plateau incite les deux artistes à une prise de décalage avec les règles propres à leur discipline. Le jeu scénique s'oriente vers des démarches de manipulation réciproques des codes des deux pratiques. Il donne lieu à l'élaboration d'une nouvelle approche de leur discipline. Le disc-jockey et l'artiste de cirque élaborent la représentation en confrontant leur pratique à celle de leur partenaire.

Martin Zimmermann se retrouve saisi vif dans le dispositif tout en essayant d'influer sur son fonctionnement. L'ensemble de la création est basé sur une mécanique complexe dans laquelle le manipulateur-acteur est dépassé de toutes parts. La machine s'empare du corps du manipulateur, et le transforme en matériau manipulable, le destituant de sa maîtrise attendue des événements. Sur le plateau le corps de Martin Zimmermann est confronté à quelques objets quotidiens et dérisoires, le principal d'entre eux étant l'emballage cartonné. Ce type d'objet n'est pas destiné à être porteur d'un sens, il est parfaitement usuel et sans valeur. Ces objets rendus mobiles et indépendants par le dispositif scénique échappent à l'interprète et ne se soumettent plus aux usages habituels : la chaise se dérobe lorsque l'artiste cherche à s'y asseoir, la mallette emprunte un chemin divergent de celui pris par l'artiste. Confronté à l'insoumission des artefacts, le corps paraît démuni, faible, sans ressources, il se confronte à la matière selon une dynamique exploratoire qui tend à faire émerger de nouveaux modes d'appropriation de l'environnement et de nouveaux rapports de forces tant dans la relation à l'autre qu'aux objets, cherchant une façon de s'affirmer comme individu envers et contre tout.

Là-encore les artistes se confrontent à une machine imposant ses propres règles pour interroger - par l'exploration physique des objets - ce qui est aliénant dans les mécanismes et les agencements qui nous entourent.

Les trois démarches artistiques observées ne sont pas isolées au sein de la création actuelle. On retrouve des questionnements similaires aussi bien dans la danse, les arts de la marionnette ou le théâtre musical comme respectivement chez Josef Nadj⁴⁴, les artistes se réclamant du « théâtre d'objets⁴⁵ » ou encore Heiner Goebbels (notamment dans son spectacle *Stifter's Dinge*⁴⁶ où tout interprète humain a entièrement disparu). L'objet y est placé au cœur du processus de création. La démarche consiste à retrouver dans la confrontation physique et la gestuelle liées à l'objet ce qui est surprenant, ce qui nous interpelle, en somme : la mémoire sensorielle liée à l'objet ou à la matière et l'imaginaire qu'il suscite.

Cependant la trajectoire ne s'arrête pas à cette jubilation du retour à la source où le visible émerge à notre perception. L'enjeu est bien plus crucial et la nécessité de ce choix plus forte, sans quoi elle ne serait pas si présente sur les scènes actuelles. Il s'agit de se confronter à l'insoumission de l'objet, à sa capacité d'objection. À cette fin chacun

⁴⁴Notamment dans *Paso Doble*, spectacle créé avec Miquel Barceló au festival d'Avignon 2006.

⁴⁵Comme Le Théâtre de cuisine ou la compagnie Gare centrale par exemple. Pour découvrir ces artistes qui se définissent comme « objecteurs », consulter *Cahiers Partages n°3, Des théâtres par objets interposés*, ODIA Normandie éd., 2006.

⁴⁶ *Stifter's Dinge*, Heiner Goebbels, 2008.

est amené à entrer au contact de cette matière comme le suppose Pierre Meunier : « c'est un travail sur l'imaginaire confronté à la question du sens où chacun à son endroit, acteur ou technicien, a liberté d'improviser, de provoquer, de se perdre, de douter, de contester⁴⁷. » De même, le spectateur est amené à se positionner lui-aussi et à exercer cette liberté induite par le support dans la composition du sens. Cela est notamment rendu possible par le statut intermédiaire de l'objet. Au départ, il est un référent commun au créateur et au spectateur, porteur d'une mémoire, d'un ancrage temporel, d'une gestuelle ou d'une histoire sensorielle. L'objet est donc un espace de convergence à partir duquel des trajectoires personnelles et collectives se dessinent.

La démarche de l'objection permet aux artistes par le biais de l'objet de nous libérer des cadres normés de notre perception, et d'instiller en filigrane une plateforme d'observation sur les limites et les fragilités du corps. Le jeu sur le rapport individu-objet, sur la réification du corps, sur la personnalisation de l'objet, permet de redonner une matière à partir de laquelle penser les rapports de force, les rapports de pouvoir, la mécanique des systèmes hiérarchiques, marchands, sociaux, *etc.*, qui nous régissent.

En détournant des supports mineurs et dévalués, les artistes objecteurs se permettent de proposer un espace du rêve souvent engagé car il se manifeste comme un espace du renversement et de la métamorphose qui permet de façonner de nouveaux modes d'emploi à partir de ce qui nous semble connu, maîtrisé et inébranlable.

Bibliographie

BLONDEAU, Catherine, QUENTIN, Anne et CIBILLET, Philippe, *Johann Le Guillerm à 360°*, Arles, Actes Sud, 2009.

DAGOGNET, François, *Les Dieux sont dans la cuisine, Philosophie des objets et objets de la philosophie*, Le Plessis-Robinson, Les empêcheurs de penser en rond / synthélabo, 1996.

DEBARY, Octave et TURGEON, Laurier, *Objets et mémoires*, Québec/ Laval, éditions de la Maison des sciences de l'homme, Presses universitaires de Laval, 2007.

HENRY, Philippe, « Matière à conversation n°4, la transversalité : une relation sociale et artistique qui demande à être construite », dans *Théâtre d'objets, Corps et objet*, Amsterdam, Colophon, blue report 6, Theater Institut Nederland, 1998.

MATTÉOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essai », 2000.

MEUNIER, Pierre, *Au Milieu du désordre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009.

QUÉAU, Philippe, *Metaxu, théorie de l'art intermédiaire*, s.l., Champs Vallon/INA, 1989.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1958.

⁴⁷ <http://www.labellemeuniere.fr/pierre-meunier-la-belle-meuniere.php>, [consulté le 25 août 2011].

- *Revues :*

Théâtre 1, UFR Arts, philosophie et esthétique, université Paris 8, Paris, L'Harmattan, coll. Arts 8, 1998.

Puck n°2, Les plasticiens et les marionnettistes, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1989.

Cahiers Partages n°3, Des théâtres par objets interposés, ODIA Normandie éd., 2006.

Pour citer le document

Emmanuelle Ebel, «L'objet comme objection, ou l'insoumission des artefacts», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 13/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2062>